UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00355805 3

Ihering, Herbert
Albert Bassermann

PN
2658
B3I4

DER SCHAUSPIELER

Albert Bassermann

VON

HERBERT JHERING

PEFFER

CH REISS · VERLAG BERLIN

A6925

Der Schauspieler

Eine Monographiensammlung

Herausgegeben von

Otto Zoff

3.

Albert Bassermann

von

Herbert Ihering

Erich Reiß Verlag / Berlin

Albert Bassermann

Von

Herbert Jhering

Mit sechs Bildern

Erich Reiß Verlag / Berlin

LIBRARY
JUN 1 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Dem künſtleriſchen Zuſammenarbeiten

mit

Agnes Straub

in Wien gewidmet

PN
2658
B3I4

1.

Keine Kunst ist in ihrer Beurteilung so sehr dem Zufall überantwortet worden, wie die mimische Darstellung. Weil Gedicht, Gemälde, Skulptur Fertiges, durch Material und Form Distanziertes sind, ist auch das laienhafte Urteil irgendwie systematisch begründet. Weil die mimische Gestaltung sich scheinbar im Werden darbietet und dem menschlichen Körper verhaftet bleibt, ist auch die geschulte Kritik ihr gegenüber wie dem Menschen, mit dem man spricht, dem man zuhört, an unbewußte Sympathien und Antipathien gebunden. Die Urteilschwankungen sind also vor dem Schauspieler unkontrollierbarer als vor jedem andern Künstler. Wenn es aber schon mit der Erscheinungsform der Schauspielkunst selbst (die Bewegung und Rede, also von außen gesehen das Verständigungsmittel der Wirklichkeit ist) gegeben war, daß man sie an den Zufälligkeiten des Alltags maß, wieviel größer mußte diese Gefahr sein zu einer Zeit,

als man auch die Maßstäbe der anderen Künste von außen nahm!

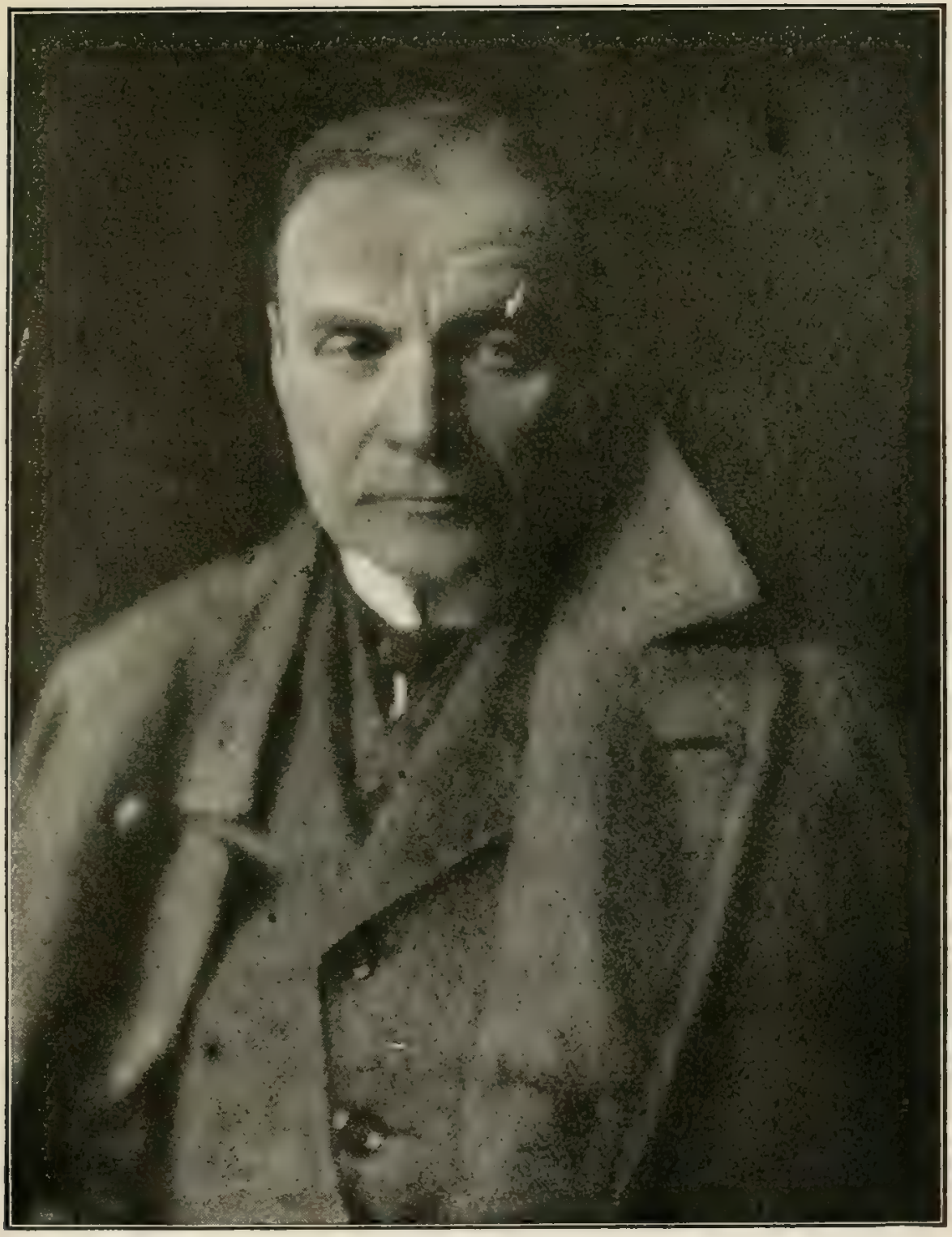
Der Naturalismus erkannte die „Wahrhaftigkeit" der künstlerischen Gestaltung nicht daran, wie sie in sich dicht und geschlossen war, sondern daran, wie sie dem Leben und der Natur glich. Das Gesetz der Ähnlichkeit triumphierte über das Gesetz der Energie: Weil man sich vor der Rolle fragte: wie deckt sie sich mit der Realität, fragte man sich vor dem Schauspieler: wie deckt er sich mit der Rolle. Aber man fragte sich nicht: welche rhythmische Intensität strahlt von ihm aus. So entstand ein doppeltes Mißverständnis: das Mißverständnis der schauspielerischen Gestaltung und der schauspielerischen Persönlichkeit gegenüber. Man hatte für die Leistung keinen Anhaltspunkt im Schauspieler selbst und deshalb keinen Anhaltspunkt für seine Individualität. Die starke Persönlichkeit, die die dichterische Figur despotisch in ihre Körpersprache übersetzte, nannte man virtuosenhaft, und im Gegensatz dazu die Natur des Darstellers, die sich in die Rolle nicht übersetzte, individuell. Der Zuschauer sagte, wenn er *seinem* Frauen- oder Männertypus auf der Bühne begegnete: Persönlichkeit! und verwechselte so die zufällige,

private mit der notwendigen, übertragenen, künstlerischen Persönlichkeit. Die Natur des Schauspielers ist auf der Bühne nur durch Sammlung des Wesentlichen, nur durch Konzentration Natur. Schauspielerische Persönlichkeit bedeutet die Energie, der Umschaltung private Reste fernzuhalten, und die Unfähigkeit, innerhalb der Rolle zufällig zu sein.

Wie aber das Gesetz der Intensität die Abgrenzung gegen die private Natürlichkeit schafft, schafft es auch die Abgrenzung gegen die mimische Überwucherung. Denn Intensität bedeutet in der letzten Konsequenz: Gleichgewicht. Die anonyme schöpferische Kraft, die den Ausdruck heraustreibt, hält ihn auch zurück. Die Extensität der Gestaltung wird durch die Intensität reguliert. Der Ausdruck kann nur soweit heraustreten, als er den Zusammenhang mit der inneren Energie behält, die ihn treibt. Kritik der schauspielerischen Leistung ist das Gefühl für die geheimen Energien, die hinter ihr stehen, die ihren Rhythmus bedingen, die ihren organischen Zusammenhalt legitimieren. Das Gefühl für die Intensität wird die veraltete Wertung „richtig" und „falsch" erledigen und nur noch eine Wertung aner-

kennen: die des Niveaus. Des Niveaus, das die kompositorische Geschlossenheit der mimischen Gestalt bezeichnet, das Harmonie der schaffenden Kräfte, Ausgleich von Intensität und Extensität heißt. Dann wird es nicht mehr möglich sein, daß ein matter Textbringer, der dem literarischen Idealbild der Gestalt entspricht, einem vulkanischen Temperament vorgezogen wird, das allein aus sich selbst zu erklären ist, das durch seine schöpferische Energie aus scheinbaren Maßlosigkeiten ein neues Gleichgewicht schafft.

Nach dem Gesetz der Intensität stellt sich Unwert und Wert der naturalistischen Schauspielkunst für die Entwicklung dar. Die Kritik der Lebenszüge ließ Schauspieler durchgehn, deren Natürlichkeit nur solange bestand, als sie Detail, Milieu und Zustandsschilderung zu geben hatten, und sich sofort aufhob, wenn Affekt und Pathos verlangt wurden. Der Maßstab für die naturalistische Kunst wird aus ihrem Verhältnis zum (motivierten) Pathos gewonnen. Wie der naturalistische Dichter unecht ist, der aus seinem Realismus nicht die Kraft zur Steigerung nimmt und sofort papieren wird, wenn er den Dialekt verläßt (das bleibt der Fall: Hirschfeld, Stavenhagen, Halbe),



Phot. N. u. C. Heß

Albert Bassermann

Kinderbild

so ist auch der naturalistische Schauspieler unecht, der nicht den Realismus selbst in eine konzentriertere Tonfolge hinein steigern kann, sondern den Affekt deklamatorisch aufsetzt. Emanuel Reicher begann in der Leidenschaft zu rezitieren, Albert Bassermann läßt den Realismus selbst extensiv werden.

Auch in der letzten Konsequenz des Naturalismus schon das Gesetz der rhythmischen Notwendigkeit zu erkennen, bedeutet, ihn als Entwicklungsstufe zum Expressionismus zu sehn. Und allein von hier aus kann unsere Generation an den Realismus herantreten. Sie kann ihn von Schauspielern nur mit dem geschärften Aufnahmevermögen empfangen, das das Auge unter die Kontrolle des Ohres stellt. Das die Fähigkeit hat, wie mit dem Gesicht zu hören, mit dem Ohre zu sehen. Aus dem Tonfall die Gebärde abzulesen. An der stimmlichen Nuance die Maske zu messen. An der Organfärbung die Körperenergie zu erkennen. Das die Bewegungen des Leibes als Melodie und die Sprache als rhythmische Bewegung empfindet.

Nur das Gefühl für die Intensität kann die Beziehungen des menschlichen Erlebnisses zur Leistung des

Darstellers spüren. Nicht indem es Biographisches oder Anekdotisches für das Verständnis des mimischen Werkes nutzbar macht, sondern indem es divinatorisch auf die Lebenskräfte vorstößt, die in der Rolle neue Bindungen eingegangen sind. Aus dem Rhythmus der geschaffenen Gestalt den Erlebnisinhalt abzulesen, der als Rohstoff nötig war, um die Intensität dieser Melodieführung zu ermöglichen — das ist die edelste Aufgabe einer produktiven Kritik. Einer Kritik, die nicht mit philologischer Neugier in den Ereignissen des äußern Lebens nach Hinweisen auf das Werk sucht, sondern aus dem Energiestrom des Werkes die inneren Erfahrungen ablieſt, die in der Gestaltung verbrennen. Nur als Intensitätsquelle hat das Leben des Darstellers für das Werk Bedeutung. Nur als Intensitätsquelle hat es für das Urteil Bedeutung.

2.

Der theoretische Erfinder der naturalistischen Schauspielkunst, Emanuel Reicher, wurde 1849, ihr Erfüller Rudolf Rittner (den ich nicht mehr gesehen habe) 1869, ihr Entwickler Albert Bassermann 1867*) geboren. Der Altersunterschied zwischen Emanuel Reicher und einem Theatraliker wie Ludwig Barnay ist also geringer als der Jahresgegensatz zwischen Reicher und Bassermann. Auch die Kunst Reichers strömte mit ihrem Blut aus der Vergangenheit des pathetisch-deklamatorischen und nur mit ihrer Überlegung aus der (damaligen) Gegenwart des naturalistischen Theaters. Zwischen Reicher und Barnay bestanden Intelligenzunterschiede. Zwischen Reicher und Bassermann Wesensunterschiede.

Reicher empfand die Gestalt psalmodisch und retardierte sie realistisch. (Was mehr in seiner Zeitbeziehung als in seinem Judentum begründet war. Denn der jüngere Rudolf

*) am 7. September 1867 in Mannheim.

Schildkraut empfand die Figur realistisch und steigerte sie ins Psalmodische hinein.) Reicher war feierlich und chargierte darum (oft leise und unaufdringlich), wenn er humoristisch wurde. Reicher war gemessen, getragen und repräsentativ, pompös nur deshalb nicht, weil seine Gestalt die große Geste negierte. Reichers Körper war die Hemmung für eine veraltende Darstellung, aber nicht der produktive Zwang zu einer neuen.

Albert Bassermann wurde in den Naturalismus mit seiner ganzen Physis hineingeboren. Er empfand ihn körperlich. Und dieses körperliche Empfinden war ihm inneres Gesetz. Daß Bassermanns hohe, schlanke, harmonische, elastische Figur der Stützpunkt für einen detaillierenden Realismus wurde (während sie nach dem Gleichklang ihrer Linien auch für die ungebrochene Geste hätte bestimmt sein können), ist das unwiderlegbarste Zeichen für die Notwendigkeit seiner Kunst. Und ein Beweis, daß – im Gegensatz zu Reicher – nicht das äußere Maß, sondern der innere Rhythmus auch die körperliche Darstellungsform bestimmt: der Bewegungstakt des Leibes, dem die Stimme wie die Glieder gehorchen.

Bassermanns zerklüftetes Organ ist ein mimisches Organ: es reagiert nur auf mimische Reizungen. Man hat den Eindruck: die Rolle reizt zuerst das Körpergefühl und der Körper wieder reizt das Organ. Jede Schwingung der dramatischen Gestalt zittert in den Schwingungen der beispiellos empfindlichen, geschulten, beherrschten Glieder nach und setzt sich fort in den Schwingungen der jähen, umspringenden, alle Gegensätze umfassenden Stimme. Diese Stimme schießt heftig hinauf in schrille Fisteltöne, um sich den nächsten Augenblick in rauhe Tiefen zu stürzen. Sie schwillt an in gebundenen Rhythmen und scheint sich selbst zu zerstückeln in zerstoßene Bruchlaute. Sie würgt und krächzt und schnarrt und kreischt und schleppt sich gleich darauf in stumpfen Halbtönen fort. Sie hat immer den Tonfall des Gesprächs, die Akzente des alltäglichen Lebens und diese doch zu einer Eindringlichkeit gesteigert, die schon Gliederung, die schon Übersetzung ist. Bassermanns Organ, das hart und knapp sein kann und dennoch die Worte zieht, dehnt und oft durch alle Register reißt, gibt jedem Satze mit seinem Wirklichkeitsrecht noch ein höheres Recht. Es wiederholt den Tonfall des Lebens auf einem andern Niveau. Es

geht den wie selbstverständlich entstandenen Sprechgesetzen des Tages nach und zwingt die Lautfolgen doch in einen neuen Zusammenhang hinein. Bassermann entdeckt, von seinem mimischen Instinkt geleitet, die verschütteten Werte einer ursprünglichen Sprechmelodie, die ganz nuanciert, ganz überladen mit Zuständlichem, ganz bepackt mit Realität, ganz verfrachtet mit psychologischem Detail, aber doch Melodie, doch Komposition ist.

In der bedrängenden Fülle dieser Lebenstöne, in der verwirrenden Verwegenheit dieser Alltagslaute, in der schrillen Angriffslust dieser Stimmdissonanzen den Bau und die Gliederung zu sehen, wurde zuerst schwer. Und gerade weil Bassermann ohne Konzession aus seinem Körper und seinem Organ heraus spielte, gerade weil er die Tendenzen des Naturalismus als leibliche Notwendigkeiten spürte, hatte er es schwieriger, sich durchzusetzen, als wenn er sie aus literarischer Exaktheit, ohne die Aufreizung des schauspielerischen Temperaments gegeben hätte. Bassermann selbst hat die äußeren Ereignisse seiner künstlerischen Laufbahn, die diese Hemmungen spiegeln, früher einmal in Wien für die Öffentlichkeit geschildert:

Es war nicht ganz einfach im Anfang — und ſpäter übrigens auch nicht.

Es wurde eigentlich immer ſchwieriger.

Sich durchſetzen! Es iſt noch heute ſo eine Sache damit.

Ich muß an meinen „Hamlet" denken im vorigen Jahr, bei den Wienern hat er ſich noch nicht durchgeſetzt.

Vielleicht kommt's noch?

Alſo es war überhaupt ſchwer durchzuſetzen, daß ich zum Theater durfte.

Mein Vater half!

Die Großmutter, die viel zu unſrer Lebſucht beitrug, hat mich viele Jahre nicht angeſehen.

Man denke ſich: die gutdotierte Stellung eines Laboratoriumschemikers auf der Zellſtoffabrik Waldhof verlaſſen!

1800 Mark Gehalt; freie Wohnung, Licht und Heizung; und 600 Mark Weihnachtsgratifikation! Mit 19 Jahren!

Das heißt, eigentlich war's ein Herausſchmiß!

Ich wollte das Rauchen im Laboratorium durchſetzen. Der Direktor war dagegen. Hieß mich einen „Lausbub". Wir bekamen das Raufen — ich flog hinaus.

Metaphoriſch meine ich, denn körperlich war er nicht kräftiger als ich.

Dann haben sie alle abgeraten. Die, bei denen ich vorsprach.

Der alte „Lange" in Karlsruhe (ein in seiner Art nicht mehr erreichter Darsteller) meinte damals im Kollegenkreise: „Kinder! Der kleene Bassermann! Ein kolossales Talent! Und det Organ! – Einfach scheißlich!"

In Mannheim – in der Vaterstadt – fing ich an; als Volontär.

Es war nicht durchzusetzen, daß der Volontär Gage bekam.

Mein Vater war unglücklich! Da ging ich für 75 Mark monatlich nach Heidelberg. Für Chlor und keine Rollen – wie der selige Knaack gesagt haben könnte.

Es ward in Bad Nauheim. Ein Kronleuchter hing stets auf der Bühne. Auch wenn es Wald oder Garten war. Man war daran gewöhnt.

Als „Liebhaber" wäre ich gekündigt worden. Nur meine gute und reichliche Garderobe verhinderte diesen Akzident. Wie bei Striese!

Es wurde beschlossen – zwischen meinem Vater und mir – daß ich als „erster Charakterspieler" gehen sollte. Wegen des Organs!

In Köln wollte ich es aber vorher erst mit Chargen versuchen.

Nach vier Wochen kam die Kündigung: ich war dem Direktor als „zweiter Unteroffizier" im „Veilchenfresser" zu heiser.

Mein Vater war unglücklich! Ein guter Stern führte nach Lüneburg an der Heide.

Dort durfte ich schon den finstern Alba machen. Und im Tell erst „Baumgarten", dann Umzug zum „Geßler". Dann hinter der Szene „das Horn von Uri".

Ich produziere das Orgel-Es mit den Lippen. Klingt wie Horn.

Von Lüneburg eine Berufung zum Gastspiel an das Königliche Hoftheater in Hannover.

„Roller", „Box", „Angelo"! Meinen Vorgänger Hellmuth-Brehm sollte ich ersetzen.

Er war ein glänzender Schauspieler und hatte dazu ein schönes, tiefes Organ. Ich ein hohes, heiseres. Der Kontrakt wurde nicht perfekt.

Mein Vater war unglücklich! Ich ging nach dem schönen Bern in der herrlichen Schweiz.

Meine Gage wurde von 180 auf 150 Franken reduziert. Des Organs wegen!

Mein Vater war unglücklich! Aber ich blieb. „Philipp", „Franz, die Kanaille", „Shylock", „Narziß", „Perin", „Mephisto", „Jago", „Meineidbauer" waren die denkwürdigen Marksteine dieser Saison.

Sie waren schon etwas! Ich hatte Mitterwurzer, unseren Größten, als „Bolz" und „Hamlet" gesehen. Der Knopf war aufgegangen!

Der selige Widmann vom „Berner Bund" prägte in neuem Sinne das Wort von den „Bassermannschen Gestalten".

Dann kam Aachen. Mein Vorgänger war wieder Hellmuth-Brehm. Sein schönes, tiefes Organ und mein hohes, heiseres bewirkten die Kündigung.

Mein Vater war unglücklich! Ich erst recht überzeugt von mir.

Aber mein Realismus und das Organ hatten es immer schwerer, sich durchzusetzen.

Im Sommer vorher hatte ich bei Prasch in Baden-Baden gewirkt. Mit Glück! Er empfahl mich dem Meininger Herzog für „humoristische Väter".

Es kam anders: ich setzte mich durch! Vier schöne, unvergeßliche Winter! Fach der guten Rollen!

Brahm wollte mich haben. Ich sandte ihm ein Jahr lang das Meininger Repertoire. Er hatte aber nie Zeit, zu einer meiner großen Rollen zu kommen. Endlich kommt er; sieht mich in einer kleinen, die ihn aber nicht überzeugt. Natürlich nicht, hatte es ihm vorausgesagt und ihn ausgeladen. Aber er kam doch! Komisch!

Ich soupiere nach der Vorstellung mit ihm. Soll ihm am anderen Morgen etwas vorsprechen.

Wenn ich mich nicht dazu entschließe, will er schon um 10 Uhr früh abreisen.

Ich und etwas vorsprechen!! Was denkt der Mann! Lächerlich!!

Um 9 Uhr am anderen Tag hat er meine Karte im Hotel mit der lakonischen Bemerkung: „Ihrer Abreise steht nichts im Wege."

Stolz will ich den Spanier. Er reist ab. Mit Berlin ist's Essig!

Mein Vater ist unglücklich. Possart ruft mich nach München. „Franz Moor" schlägt — „Jago" fällt durch.

Jetzt, ob er Cassio mordet,
Ob Cassio ihn, — ob sie sich beide morden,
Mir ist das gleich gelegen.

Das Publikum bricht in frenetisches Gelächter aus. Ich freue mich diebisch, ich habe mich durchgesetzt — denke ich!

Die Kritik und Possart dachten anders. Es war nichts mit dem gemütlichen München.

Mein Vater war unglücklich!

Ich gehe nach Kassel zum Vorsprechen. Halte mich für mächtig heruntergekommen. Tue es aber meinem Vater zuliebe.

Es wird natürlich nichts daraus. Mein Organ! Und der Realismus!!

Mein Vater ist unglücklich. Rät mir, zur Chemie zurückzukehren.

Ich denke nicht daran. Jetzt erst recht!! Ich werd's ihnen schon zeigen.

Prasch nimmt mich mit nach Berlin ans „Berliner Theater".

Da geht's trotz des „angeheiterten Geßler" langsam, aber sicher vorwärts.

Der junge Wildenbruch-Heinrich schlägt die Bresche!

Brahm kommt wieder zu mir. Wir lachen über die Meininger Episode. Er macht mir zweimal Anträge als Episodenspieler. Ich lehne ab.

Das Durchsetzen ist schwer! Aber meine Großmutter sieht mich wenigstens schon wieder an, und mein Vater ist glücklich!

Brahm kommt zum dritten Mal.

Kainz war nach Wien gegangen ans Burgtheater. Ich will ihn ersetzen. Der Vertrag wird perfekt.

Brahm schickt mir statt des „Mephisto" den „Brander" in die Ferien.

Ich lache Hohn, will ihm den Bettel vor die Füße schmeißen.

Mein Vater rät zum Aushalten: ich soll mich durchsetzen.

Brahm hat einen dicken Kopf und denkt nicht mehr seiner Zusagen. Was ich spielen will, kommt nicht.

Eine Katastrophe liegt in der Luft. Ich ahne Handgreiflichkeiten! Sie sind Gott sei Dank nicht nötig: Rittner schickt den „Nikita" in „Macht der Finsternis" zurück. Ich spiele ihn — und setze mich durch.

Brahm läßt die Klassiker ganz liegen. — Ich komme neun Jahre nicht dazu.

Endlich winkt die Erfüllung bei Reinhardt.

Aber die Marke „Ibsen" hängt mir an.

Die Kritik hat zum großen Teil meine Klassikergestalten aus der „Berliner Theater"-Zeit vergessen. Ich muß mich wieder durchsetzen.

Na, nun geht's ja einigermaßen. Und es sind sogar „Liebhaber" geworden.

Mein Vater hat es leider nicht mehr erlebt.

Er wäre glücklich gewesen.

Weil für Baſſermann der Naturalismus Lebensgefühl iſt, deshalb mußte er ihn zur Durchdringung aller, alſo auch der klaſſiſchen Rollen treiben. Vom Realismus als von einer berſtenden Fülle des Details beſeſſen, konnte Baſſermann ſich ſtiliſtiſch nicht umſchalten. Er hatte nicht zwei Spielarten: eine detaillierende für die moderne, eine konzentrierende für die klaſſiſche Literatur. Ihn bedrang jede Rolle mit ihren Einzelheiten, die ſich aus ihrem Milieu, mit ihren Nebenzügen, die ſich aus ihrer Vergangenheit, mit ihrem Gehaben, das ſich aus ihren Lebensgewohnheiten herleitete. Baſſermann ſpielte das Elternhaus, den Beruf, die Ehe, die Arbeit und die Ruheſtunde der Rolle. Man konnte ſeine Geſtalten in jeder Lebensſituation verankern. Wie man Konſul Bernick im Aufſichtsrat und auf der Werft, auf der Straße der kleinen Stadt und im Hauſe, vor den Mitbürgern und vor der Familie, als Liebhaber und als Vater, als jungen Streber und als ſcheinheiligen Alten ſah, ſo ſah man auch Wallenſtein als Stern-

deuter und als Lagerkommandanten, als Diplomaten und als Soldaten, als Höfling und als Einsamen, als Privatier und als offiziellen Repräsentanten, in Harnisch und gewissermaßen mit Kneifer, als Hausvater und als Emporkömmling. Hinter Helmer in der „Nora" stand eine selbstgerechte Gesellschaftsschicht, eine muffige Stadt, eine strebernde Beamtengeneration, und Geßler kam zur Apfelschußszene angetrunken vom Jagdfrühstück.

Bassermanns klassische Rollen, die die Echtheit seiner naturalistischen Kunst hätten entwurzeln können, bestätigten sie. Bassermann gehorchte seinem Körpergefühl, das ihm sagte, daß eine Umstellung seiner Ausdrucksmittel auf Heroismus und Pathos die Verschüttung seiner künstlerischen Kraftquelle, die Zerstörung der physischen Grundlagen seiner Gestaltung sei. Aber trotzdem: daß der Naturalismus für Bassermann Kunstform und Daseinsbezwingung war, daß er ihm künstlerisches Erlebnis überhaupt und Erlebnis der Rolle im besonderen bedeutete, das allein hätte noch nicht den Zwang, die Notwendigkeit zur Durchglühung auch der klassischen Rollen begründet. Else Lehmanns Naturalismus stieg noch elementarer, noch umwegloser aus ihrer Natur

herauf. Aber fast niemals (sie spielte die Marthe Rull im „Zerbrochenen Krug") drängte ihre Kunst klassischen Aufgaben entgegen. Gerade weil Else Lehmann elementar, gerade weil sie schollengebunden war, blieb sie den Gestalten ihrer Zeit verhaftet. Diese brachen in ihr auf, erschütterten ihren Körper, durchstrahlten ihr Gesicht, zerrissen ihre Stimme. Die Übersetzung ins Schauspielerische war die Unmittelbarkeit des Erlebnisses.

Albert Bassermanns Naturalismus war nicht weniger in ihm selbst begründet, aber die Intensität, die ihn heraufschleuderte, war komödiantisch. Für Else Lehmann und wahrscheinlich auch für Rudolf Rittner war der Naturalismus nur Lebensprozeß, nur Ausdruck, nur Mitteilung. Für Albert Bassermann war er es auch, aber gleichzeitig technisches Mittel, gleichzeitig schauspielerische Nuance, gleichzeitig mimische Absicht. Daß Bassermann der große Komödiant des Naturalismus ist, erklärt seinen Drang zur klassischen Rolle ebenso, wie daß der Naturalismus für ihn Wesensgehalt war.

In welchem Grade sich bald das Wesen, bald die Technik des Naturalismus in Bassermann anzogen, durch-

Phot. Böhm

Mephisto

Phot. Böhm

Othello

drangen und wieder abstießen, ist die Entwicklungsgeschichte seiner Kunst. Das Problem war lebendig, auch als Bassermann nur Ibsen, Hauptmann, Schnitzler und Sudermann spielte. Aber es war versteckt. Der Realismus der Rolle deckte den Realismus der Nuance. Wenn Bassermann als Biegler in „Stein unter Steinen" ausbrach, wenn er als Crampton bei der Nachricht, daß der Herzog sein Atelier nicht besuche, einknickte, wenn er in „Wenn wir Toten erwachen" erstarrte, wenn er als Hjalmar Ekdal tänzelte und pfiff, so schien die Rauheit der Explosion, das Schweigen des Zusammenbruchs, die eingerostete Stimme der Vereinsamung, der Gleitschritt des Poseurs nur der Dichtigkeit der realistischen Gestaltung zu dienen. Trotzdem war das Temperament, das den verwundeten Schrei mit derselben Vehemenz herausstieß wie das drohende Schweigen, das das Organ schartig und die Glieder gewichtlos machte, komödiantisch. Unter und über den Worten zitterten und schwangen fremde Melodien, die die Szene mit ihrer jähen Kraft durchstießen und zertrümmerten. Ein Bassermannsches Tongewitter ließ von Partnern und Kulissen nur Fetzen zurück, aber es hatte auch im Zuschauer eingeschlagen. Nur

beim Hjalmar Ekdal verbrannte die Nuance die Gestalt, weil das Komödiantische der Figur den Komödianten im Schauspieler herausforderte. Hier, wo das Gehaben des Menschen schon Trick war, gab der Darsteller noch einmal den Ausdruck als Trick. Er verlor den Rückanschluß an den Organismus der Dichtung und verriet statt der Seelenlosigkeit der Rolle die eigene Gestaltungsmaschinerie.

* * *

Der schauspielerische Naturalismus, der um 1880 und 1890 erfunden wurde, hat auch in der Periode des pathetischen Theaters immer eine Zuflucht gehabt: bei den Komikern. Der Komiker war Realist, auch als der Tragöde Deklamator war. Denn Komik bedingt den Blick für die Wirklichkeit. Sie läßt Zwischenglieder weg. Sie setzt neu zusammen. Sie verändert die Maße. Aber bevor sie die Realität verengt oder vergrößert, bevor sie sie auflöst oder zu andern Bindungen zusammenfügt, muß sie sie gesehen haben. Für den Komiker würde die Wirklichkeit

von selbst zu einem artistischen Mittel. Was für den Tragöden Grenzfall, war ihm zentrale Notwendigkeit. Und man mag an die leisesten, die zartesten, die menschlichsten Komiker denken: an Vollmer, Girardi und Arnold, immer wurde die Realität gesetzmäßig zur mimischen Pointe, und damit zur Technik.

So mußte der Realismus Bassermanns, der, vom Körpergefühl des Darstellers diktiert, alle Rollen als unmittelbarer Ausdruck und als Technik dieses Ausdrucks durchdrang, dort erst recht Anhalt finden, wo er als Ausdruck und zugleich als Technik nicht nur möglich, sondern auch notwendig war: im Lustspiel. Der Humorist Bassermann ließ seine Naturalismen wie feurige Räder kreisen. Da war kein Räuspern, das nicht farbiger Kontrast, da war kein Monokelspiel, das nicht leuchtender Witz, da war keine Haartracht, die nicht funkelnde Illustration gewesen wäre. Die Wirklichkeit wurde rabiat und in dem Grade komisch, wie sie sich selbst ernst nahm. Bassermann hatte den Humor des Charakters, die Komik der Situation und den Witz des Dialogs. Er gestaltete die Figur und pointierte die Szene. Ob Schmierendirektor Striese oder kultivierter

Star (in Bahrs „Gelber Nachtigall") – komödiantische Spiellust riß sie von Milieustudien zu theaterhaft zugespitzten, hemmungslos despotischen Auftritts-, Abgangs- und Aktschlußsteigerungen hin. Und je realistischer die Nuance war, desto bewußter erzwang sie die Wirkung.

Trotzdem erreichte Bassermann im Humoristischen den Ausgleich zwischen seiner Technik und seiner Persönlichkeit: als Bonvivant. Ja, man kann sagen: wenn heute dieses Fach noch zu ertragen ist, so nur durch ihn. Die Beherrschung seines gestählten, schwingenden Körpers ermöglicht ihm eine Elastizität und Grandezza, die den Naturalisten an die großen Darsteller des gepflegten Burgtheaters anschließt. Hätte es in Berlin eine Tradition des Konversationsstückes gegeben, wären hier Schauspieler wie Sonnenthal und Hartmann gewesen, der zerklüftete, jähe, fahrige Bassermann hätte deren noble, gemäßigte, aristokratische Art beweglicher und moderner fortgesetzt. Denn auch in der klassischen Rolle geht Bassermann am schlackenlosesten auf, wenn sie adlig-lässig, lebemännisch-sicher ist. An Shakespeares Benedikt entzündet sich seine mimische Phantasie, und ohne Hemmungen und Umwege durchströmt, durchglüht,

durchstählt sie seinen Körper. Benedikt spielt mit Beatrice und mit sich selbst, aber je freier das Spiel, je entzügelter die Laune, je beißender der Witz wird, desto strahlender wird die Vornehmheit, desto nobler die Männlichkeit, desto reiner die Kindlichkeit. Im Spielerischen wird der nuancierende Schauspieler naiv. Er gibt sich verschwenderisch dem Verwandlungstriebe hin. Bassermann bringt nicht das Innerliche der Rolle selbst, sondern das Tempo, die Variation des Innerlichen zum seelischen Aufleuchten. Darum wurde der Egmont seine beste klassische Rolle. Hier waren adliger Optimismus, kindliche Arglosigkeit Gleichklang der darstellerischen Mittel und der darstellerischen Persönlichkeit geworden. Eine strömende Harmonie bezauberte. Und neben der Haltung, der seelischen Kultur und geistigen Gepflegtheit faszinierte die dramatische Aktivität, die aus den Liebesszenen mit Clärchen, aus dem politisch-menschlichen Auftritt mit Oranien, aus dem politisch-repräsentativen Auftritt mit Alba schlug. Bassermanns realistische Technik macht körperlich sinnfällig, akzentuiert szenisch auch was (in der Dichtung) retardierend, auch was episch bleibt.

Wenn Egmont Bassermanns leuchtendste, so ist Mephisto Bassermanns sprühendste Rolle. Er ist ein theaterhistorisches Beispiel dafür, wie der Naturalismus Milieu, Zustand, Vorgeschichte, Psychologie auch in die klassische Rolle hineinreißt, und — in einem ungewöhnlich glücklichen Grenzfall — doch die Linie der Dichtung herauszuheben vermag.

Um sich mit dem Mephisto auseinanderzusetzen, nimmt Bassermann das Wort als Hemmung, das durch Spiel überwunden werden muß, und dichtet alle sprachlichen Pointen in mimische Pointen um. Beim ersten Auftritt in Faustens Stube läßt Bassermann den Mephisto noch nicht sicher und fest auftreten, weil er Faust noch nicht besitzt. Er sieht sich um, er spürt die Gelegenheit aus. Er schnüffelt in allen Ecken: er ergreift Besitz vom Raume, von der Atmosphäre, in der Faust atmet. Zugleich aber ist Mephisto gedrückt und unruhig: er kann nicht hinaus. Diese Beweglichkeit soll den Worten ihre Eindeutigkeit nehmen. Mephisto exponiert sich nicht selbst. Wie etwas Gleichgültiges spricht er seine Sätze nebenher. Er sieht Faust nicht an, seine Augen gleiten an den Wänden empor. Und nur der vereinzelte Blick, der zu Faust springt, verrät Mephistos

heimliche Aktivität. Dann hat man den Eindruck: nicht Faust fragt Mephisto, sondern Mephisto fragt Faust aus. Bassermann ist schon in dieser ersten Szene so vieldeutig schillernd, daß er alle Namen, die Goethe dem Mephisto nacheinander gibt, gleichzeitig verdient. Er ist fahrender Scholast, Junker, Satan, Schalk in einem. Schon über den Anfang gleiten die Schatten des Endes. „Soviel als ich schon unternommen, ich wußte nicht ihr beizukommen, mit Wellen, Stürmen, Schütteln, Brand; geruhig bleibt am Ende Meer und Land!" Ohnmächtige Wut knirscht Mephisto gegen den Himmel. Er will sich aufbäumen – und bleibt doch scheu und geduckt. Er will seine Glieder spannen – und schleicht doch am Boden wie ein gefesselter Sklave. Aber er hat sich verraten. Er bricht ab: „Die nächsten Male mehr davon!" Und mit dem folgenden: „Gesteh ich's nur! Daß ich hinausspaziere, verbietet mir ein kleines Hindernis" spielt er Faust die Idee des Paktes wie von selbst in die Hände. Von diesem Augenblick an ist Bassermann wie verwandelt. Jetzt schon, nicht erst nach Fausts Blutunterschrift, ist er frei, sicher, seines Triumphs gewiß.

Mit dieſer Gewißheit wächſt der Übermut der Geſten. Mephiſto wird leichtſinniger Geſelle. Mit kokettem, graziös-affektierten Tanzſchritt kommt er hereingehinkt, das Mäntelchen von ſtarrer Seide um die Schulter geworfen, den Hahnenfederhut frech in der Stirn. Aber eine einzige ſchwarze Locke quillt faſt bis an die Naſenwurzel, ſchwarze, dünne Haarſträhnen fallen bis auf die Schulter herab, und das Auge hat einen ſtechenden Glanz. In dieſem Auge lauert der Dämon, auch wenn der Baron weltmänniſche Geſten angenommen hat, wenn der Junker, ſchmierig-lächelnd, frech, bequem, zudringlich wird, wenn der Scharlatan, der Zauberer, der Komödiant ſeinen Hokuspokus treibt. Ein Komödiant iſt dieſer Mephiſto vor allem. Ihn zwickt es, dem Schüler das Schreckbild eines verdorrten Pedanten vorzuhalten. Er huſtet, er röchelt, er krächzt. Er iſt fanatiſch, zelotiſch, todernſt und bringt es dennoch fertig, ſich zugleich über ſich und den Schüler luſtig zu machen. Er läßt aſthmatiſches Keuchen in pruſtendes Grinſen ausgehn. Er zwinkert mit den Augen und wechſelt den Ton. Das Flohlied in Auerbachs Keller begleitet er auf dem Degen wie auf einer Laute. Jeder Vers wird in ein kurzes

parodistisches Nachspiel übergeleitet, das mit einem platzenden Lippenlaut endet. Bassermann rettet in den Mephisto den Hanswurst des Kasperletheaters hinüber. Er hat humoristische Züge vom Satan des Volksbuchs und vom Teufel des Mysterienspiels. So darf er in Gretchens Kammer den Schrank, in den er das Kästchen stellen will, mit souveräner Gebärde auf- und wieder zuspucken. So darf er im zweiten Teil, Goethe folgend, mit genießerischem Schmatzen sagen: „Wenn sich der Most noch so absurd gebärdet, es gibt zuletzt doch noch e Woin." So darf er frech und deutlich in der Klassischen Walpurgisnacht „die Luderschʼ pfeifen lassen. Aber aus allem Hokuspokus wachsen unvermittelt Gebärden heraus, die ihren Ursprung aus irgendeiner Zauberkomödie nicht verleugnen wollen und doch etwas grandios Herrisches, Überlegenes haben. Bassermann hat in Auerbachs Keller bei der Besprechung der Flamme eine königlich freche Geste, die die kennzeichnendste Eingebung der Rolle ist. Rechts vorn steigt die Flamme auf, im entgegengesetzten Winkel links steht Mephisto. Die platten Bursche brüllen und toben. Ruhig, langsam, pfeifend, als ob er einen Hund kuschen wollte, geht Mephisto auf die Flamme

zu. Sie duckt sich. Und mit beruhigender, streichelnder Handbewegung, wieder als ob er seinen knurrenden Haushund kraulen wollte, bringt er das Feuer unter die Erde. Dann erst sagt er leise, wie zu einem Kameraden: „Sei ruhig, freundlich Element!" Dieser eine Moment ist aus schärfstem schauspielerischen Instinkt geboren. In ihm ist Mephistos zynische Frechheit, sein komödiantischer Hochmut, seine posierende Eitelkeit, seine Scharlatannatur: er braucht den Elementen nur zu pfeifen, und schon kuschen sie. Hinter dieser Ruhe und Sicherheit aber versteckt sich auch sein Elementarwesen, seine Naturverbundenheit: er verkehrt mit den Elementen wie mit seinesgleichen.

* * *

Wenn Mephisto hier auf die Formel einer einzigen Gebärde gebracht zu sein scheint, so ist gerade diese Konzentration, die den verkürzenden Ausdruckswillen einer neuen Zeit hätte vorwegnehmen können, bezeichnend für die Ent-

fernung Baſſermanns von dieſem verkürzenden Ausdruck. Baſſermann ſpielt auch hier impreſſioniſtiſch, denn die mimiſche Eingebung, die die ganze Rolle in den Moment drängen wollte, wird verteilt, entwickelt, in Phaſen zerlegt. Selbſt dieſe Minute erhält ihre pſychologiſche Motivierung, ihre pſychologiſche Zerfaſerung. Stadium I: Mephiſto, der dem Feuer pfeift, als zyniſcher Komödiant. Stadium II: Mephiſto, der zu ihm, wie zu einem Kameraden ſpricht, als Elementargeiſt.

Dieſer Übergang von einer umſchreibenden impreſſioniſtiſchen zu einer verſachlichenden expreſſioniſtiſchen Kunſt macht jetzt auch Baſſermanns Othello widerſpruchsvoll, der zwiſchen der illuſtrierenden, hinweiſenden Geſte (in der Erzählung der exotiſchen Wunder vor dem Senat) und der ſymboliſchen, indirekten wechſelt (in der Raſerei greifen die Arme wild über ihn hinaus). Wenn Baſſermann malt oder wuchtende Versbilder durch kommentierende Gebärden erklärt, iſt ſeine Kunſt hiſtoriſch. Wenn ſein Körper beſeſſen aufbricht, iſt ſie Zukunft. Wenn Baſſermann unrhythmiſch dem Helmbuſch, der Trommel, dem Kriege Lebewohl ſagt, ſcheint er

hinter neuen Forderungen zurück zu sein. Wenn er eisig sachlich spricht: „O daß der Sklav zehntausend Leben hätte . . .“ scheint er neuen Forderungen vorauszugehn. Aber dieser selbe Schauspieler, der durch die Intensität seines Temperaments unwissentlich zu expressionistischen Ausdrucksformen durchstößt, wird oft sogar im Naturalistischen schwächlich, weil er es szenenweise als theatralisch ernüchternden Kniff verwendet: er spricht Negerdialekt, er versteckt sich – im Schauspielhaus wenigstens – bei der Taschentuchszene unter dem Tisch, er zieht – und hier ist der Rationalismus am banalsten – den Vorhang über das Fenster, damit er sagen kann: „Laßt sie mich Euch nicht nennen, keusche Sterne!“

Die realistische Schauspielkunst war berühmt durch ihre Pausen. Auch Bassermann ist darin Meister. Aber während er als Othello für jedes Retardieren und Schweigen noch die Spannkraft hatte: Verstummen klemmte sich drohend zwischen Ruhe und Ausbruch; das Wort quoll über die Ränder der Stille, und die Stille unterminierte das Wort – zeigte er in einer gestanzten modernen Rolle, als alter

Maske in Sternheims „1913", den Abstand seiner Pantomime von der jungen Schauspielkunst. Bassermanns Pause war Übergang, Brücke, psychologische Bindung. Die Pause der jungen Schauspielkunst ist Einschnitt, Abbruch, rhythmischer Akzent. Bassermanns Pause verstärkte die Energie des Satzes, indem sie sie verteilte. Die neue Pause verstärkt die Energie, indem sie Wort und Verstummen gegeneinander stellt. Bassermanns Pause füllte auf, die neue Pause verkürzt. Kein realistischer Schauspieler kann Interpunktionen sprechen. Aber Interpunktionen sind dieselben Intensitätsakzente wie Worte. Es war bezeichnend, daß Bassermann in „1913" die geistig doppeldeutigen Szenen durch Zwischenlaute auflöste und zur Konzentration erst kam, als er allgemeine Situationen spielte: Machtdelirium und Sterben. Weil der Impressionismus nicht aus sich selbst heraus mehr die Kraft besitzt, sich zu sammeln, hat er die Szene und den Aktschluß nötig, um wieder dicht zu werden. Unsicher, tastend, ist er heute gerade dort schwach, wo er früher stark war: im Zuständlichen. So kann Bassermann nicht mehr durch Addierung realistischer Lebenszüge Atmosphäre schaffen: er braucht die theatralische Gelegenheit,

damit sein Temperament hinter jede Nuance tritt. Dann, wenn rauhe Töne, stechende Augen, auffahrende Gebärden aus einem besessenen Körper brechen, schließt sich die Figur zu einem leuchtenden, brennenden Bilde zusammen. Dann ersteht, jenseits von Zeitforderungen, erschütternd und aufwühlend das Elementarereignis der mimischen Gestaltung.

* * *

Der Naturalismus ist heute Effekt. Aber ist er nur deshalb auf den Mechanismus seiner Technik gekommen, weil die schöpferische Kraft seiner Künstler nachließ? Ließ nicht vielmehr diese schöpferische Kraft nach, weil sie im Publikum nicht mehr auf das Lebensgefühl traf, das ihr früher antwortete und sie durch diese Antwort stoßkräftig und intensiv machte? Als das naturalistische Lebensgefühl zerbrach, blieb seinen Schauspielern nur noch die Energie des Komödiantischen übrig. Und diese Energie wurde um so gewaltsamer, je länger sie aus keinem menschlichen Grund mehr gespeist wurde. Zu Bassermanns strömendsten, im Gleichgewicht

zwischen Technik und Persönlichkeit schwingenden Rollen gehörte früher der „Volksfeind". Jetzt wurde er krampfig, die Nuancen befreiten sich selbst, die Pointen brachen aus und wilderten in Kulissengegenden, die weit ab von der Natur lagen, die sie einst umschloß und begründete. Hamlet war früher über alle Naturalismen hinweg eine verwühlte, zerklüftete, stürmende Schöpfung — würde diese jähe Rauheit auch heute noch fanatisch, noch glühend erscheinen? Percy Heißsporn war einst tolpatschig, jungenshaft, ungebärdig — würde sich heute noch das Temperament gegen das Stottern durchsetzen? Würden auch heute noch die flammenden, expressiven Gebärden des König Lear die Kraft haben, über die Willkürlichkeiten des Sprechens hinwegzureißen?

Bassermann ist der Darsteller, in dem das deutsche Bürgertum auf der Bühne zu seiner letzten künstlerischen Konsequenz getrieben wurde. Der Naturalismus, dessen Respekt vor der Wahrheit des Realen gleichlief mit der Andacht vor dem Bestehenden, war eine bürgerliche Kunst, trotzdem er proletarisch revolutionär begann. Aber diese Revolution war Revolution nur solange, als die Dichtigkeit des Tatsächlichen genügte, um aufzurütteln und emporzureißen.

Als das Mitleid mit Zuständen, als die Teilnahme an Schicksalen zur Leidenschaft des Gehirns, zur Flamme des Willens werden mußten, blieb der Naturalismus zurück. Die Energien, die hinter ihm standen, verharrten ungelöst und stießen erst durch, als sie eine neue Ausdrucksform gefunden hatten: den Expressionismus. Für ihn hieß Revolution nicht nur: Tendenz, Pathos, Umsturz, sondern stärker und zukunftssicherer: Konzentration, Rhythmus, Melodie. Der Expressionismus ist unbürgerlich, weil er unstofflich ist.

Bassermann war immer stofflich. Seine aufwühlendsten mimischen Umschaltungen, seine vehementesten Erhöhungen des Wirklichen, seine fanatischsten Steigerungen des Natürlichen erkannten die Realität, die sie zerrissen und umschöpften, als materielle Grundlage der Gestaltung an. Sie drangen nicht hinter die Figur und erkannten sie deshalb auch nicht als Manifestation einer wirkenden Kraft. Sie versuchten von der Hülle in den Kern, aber nicht dorthin zu dringen, wofür der Kern schon Sinnbild ist. Gewiß, Bassermann blieb d e r Schauspieler: ein Naturereignis und ein technisches Ereignis zugleich. Ohne Zweifel: wenn man ihn einen Verstandesschauspieler nannte, verwechselte man

Phot. Becker u. Maaß

Shylock

Phot. Böhm

Striese

artistische Bewußtheit mit Intellektualität, nannte „Auffassung" der Gestalt, was Sicherheit der darstellerischen Mittel, und klügelnde Kommentierung des Textes, was geduldigste Ausarbeitung der visionären Eingebung war. Aber trotzdem, auch diese falsche Einstellung deckte den Widerspruch seiner Kunst auf: den doppelten, sich selbst aufhebenden Widerspruch zwischen dämonisiertem Ausdruck und bürgerlicher Natur, zwischen phantastischer Eingebung und mechanischer Technik.

Daß Bassermann ein unberufliches, ein zurückgezogenes, ein bürgerliches L e b e n führt, das sich wie an die Schauspielkunst an die Musik verliert, ist für seine Gestaltung gleichgültig. Nicht gleichgültig aber ist, daß die menschliche Kraftquelle bürgerlich ist, aus der dieses Leben strömt, die es produktiv erhöht. Bürgerlich erst recht, wenn sie ohne Umleitung der Rolle Farbe und Luftschicht geben darf. Es gehört auch in diesen Zusammenhang, daß Bassermann am freisten sich in den gepflegten, soignierten Gestalten löst, die mit geringer Zurückschaltung über die Bühne des alten Burgtheaters gehn könnten. Als vom Realismus nur noch der Mechanismus übrigblieb, wurde die Rolle als solche Maß-

ſtab für das Stück. Und daß Baſſermann dieſe Rolle jetzt auf der modernen Seite (mit Ausnahme von Sternheim) in flachen Tagesſchemen, auf der klaſſiſchen in treuherzigen, menſchlich beruhigten Geſtalten ſucht, enthüllt die Genügſamkeit, die Mäßigung ſeines Geſtaltungswillens. In Baſſermann feiert die bürgerliche Schauſpielkunſt ihre letzten, hinreißendſten Triumphe. Aber ſie übernimmt ſich an dieſen Triumphen und widerlegt ſich ſelbſt.

3.

So sehr der schauspielerische Naturalismus in seinen Gipfelleistungen Zwang und Notwendigkeit war, so sehr war er auch Maske. Er bot dem Handwerklichen so viel Möglichkeiten, daß er Unkritische selbst dann überzeugte, wenn die innere Spannung nachließ, die ihn berechtigen sollte. Die Lebenszüge, die er übernahm, machten das Publikum bequem, das nicht mehr zu unterscheiden brauchte, ob diese Lebenszüge durch ihre Ähnlichkeit oder durch ihre Auswahl wirkten. Der impressionistische Schauspieler konnte in Grenzfällen durch Markieren über sein Unbeteiligtsein hinwegtäuschen. Der expressionistische Schauspieler wäre verloren, wenn er markierte. Da das Wesen seiner Kunst Intensität ist, gibt sie sich auf, wenn sie die Energie aufgibt, die hinter ihr steht. Der Realismus, der scheinbar der unverhüllten Wahrheit diente, konnte sich hinter den Mittelchen verstecken, die diese Wahrheit beschrieben. Der Expressionismus ist nackt. Er hat kein Versteck, das ihn rettet, wenn die innere Kraft

versagt. Auf letzte Spannung, auf letzte Ehrlichkeit angewiesen, zwingt er auch den Zuschauer zur Entscheidung.

Und doch hat es schon zur Herrschaftszeit des Naturalismus einen Schauspieler gegeben, der hüllenlos die innere Kraft freigab: Oscar Sauer. Ihm war der Realismus nur die Energie, die die Rolle versengte, damit sie schlackenloser auferstand. Ihm war die Wirklichkeit die Stromquelle, die seine Tonmelodie trug. Ihm bedeutete Impressionismus Auswahl und Wahrheit Transparenz. Oscar Sauer, der in den letzten Jahren seines Lebens auf die Bühne geführt und von Stuhl zu Stuhl geleitet werden mußte, nahm mit seinem sprachlichen Ausdruck den Expressionismus voraus, den Bassermann körperlich vorfühlte. Von Sauer leitet wie von Bassermann (und dem fanatisch expressiven Giampietro) ein Weg zu Werner Krauß. Was Sauer tonlich und Bassermann leiblich ausdrückte, nimmt die neue Generation auf und bringt es zu rhythmischer Steigerung. Jetzt heißt Verwandlung und Charakteristik – wie bei Sauer – nicht Umstellung äußerer Merkmale oder Erfindung von anderen Lebenszügen, sondern neue Glutmischung der schöpferischen Kraft. Jetzt verändert sich Werner

Krauß nur durch Umschaltung der Intensität. Jetzt ist auch das Alter keine Charge und die Jugend kein Zufall mehr: Agnes Straub verbrennt an ihrer inneren Spannung und schafft sich selbst nach ihren Visionen in neue Lebensalter um. Ton und Gebärde sind rhythmische Einheit, und auf den Höhen der Gestaltung lösen sich Körper und Wort in irrationale Klangfolgen auf.

Daß diese Kunst auf dem Marsche ist, daß sie schon die Nebenfiguren zu sich heranzwingt, wie das Beispiel Frieda Richard, daß sie die Oper erreicht hat, wie das Genie Barbara Kemp zeigt, das hat Albert Bassermann mit vorbereitet. Es gibt keine Zufälle und keine Zusammenhangslosigkeiten. Die stoßenden, wilden Takte, in die Bassermann die Schlußsymphonie seines wahnsinnigen Narciß zwang, fand man noch elementarer, noch exakter in den leidenschaftlichen Präzisionsgesängen des Ukrainischen Nationalchors wieder. Dieselbe Intensität, die durch Krauß, die Straub und die Kemp hindurchspielt, sang durch diese slawischen Stimmphänomene hindurch. Der lodernde Bürger, der flammende Realist, der brennende Zergliederer Bassermann fordert die neue Kunst durch seinen Gegensatz und seine Übereinstimmung heraus.

Durch seinen Gegensatz, der Psychologie, durch seine Übereinstimmung, die physische Genialität heißt. Und noch indem er seinen Ausdruck übertreibt und sich selbst dadurch aufhebt, macht er ihn produktiv für die Zukunft anderer. Bassermanns Intensität spielt durch die junge Generation hindurch, auch wenn deren Ausdrucksform ihm widerspricht.

Der Schauspieler

Eine Monographiensammlung

1./2.

Friedrich Kayßler von Julius Bab.

3.

Albert Bassermann von Herbert Jhering.

4.

Lucie Höflich von Frank Thieß.

5.

Alexander Moissi von Emil Faktor.

6.

Paul Wegener von Monty Jacobs.

7.

Fritzi Massary von Oscar Bie.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Erich Reiß Verlag / Berlin

Druck von Gerhard Stalling, Oldenburg i. O.

Druck Meissner & Buch, Leipzig.

E-72

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
2658
B3I4

Ihering, Herbert
Albert Bassermann